

«La settimana» di Carlo Bernari e la seconda ondata dell'espressionismo

SILVIA ACOCELLA

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Abstract

«La Settimana» - un periodico romano fondato nel dicembre 1944 da Bernari e Pratolini - porta allo scoperto un sapere in movimento, magmatico, inconciliato. Nei nove mesi che precedono l'uscita del «Il Politecnico» di Vittorini, prima che le forme narrative del dopoguerra siano fissate in una sorta di irrigidimento normativo, i testi pubblicati su «La Settimana» riflettono una particolare forma di letteratura che, generatasi nei terreni di sperimentazione degli anni Trenta e alimentatasi nei canali sommersi della clandestinità, affiora improvvisamente in superficie, resistendo con le sue ombre incancellabili, accanto al modello più forte delle narrazioni documentarie. La formula di *neorealismo* andrebbe in questo caso sostituita con quella più dinamica di *neoespressionismo*, capace di includere gli eccessi e le deformazioni dei racconti pubblicati nell'undicesima pagina de «La Settimana». È soprattutto l'espressionismo della "seconda ondata" - quello che Contini fa coincidere con la cultura degli esuli di Weimar - inteso nel suo senso lato e metaforico di *tendenza*, di *Kunstwollen* - che offre la possibilità di radunare le forme di questa narrativa e di ravvisare la coerenza e la forza semantica delle sue allegorie.

Keywords: Carlo Bernari, Vasco Pratolini, racconti di guerra, neorealismo, neoespressionismo, riviste, clandestinità.

Nella disseminazione delle orbite estetiche prodotta dai rivolgimenti della seconda guerra mondiale emergono forme narrative nuove, ibride, tanto diverse tra loro da sfuggire ad un qualsiasi sguardo unificante.¹ Molte sono le dinamiche

1. Un tentativo controcorrente di riunire le narrazioni resistenziali all'interno di categorie comuni è quello di Falcetto (1992).

che agiscono all'interno di questa rifondazione dei linguaggi letterari sollecitata dalla comparsa di un nuovo pubblico, e molti i punti di incongruenza, i rallentamenti, gli improvvisi ritorni. Può capitare, infatti, che nello svolgimento apparentemente naturale di alcune narrazioni di guerra si attivi un campo di potenzialità metaforiche destinato a propagarsi proprio laddove la scrittura dovrebbe essere più referenziale. I numeri romani de «La Settimana» si collocano al centro di questo passaggio nevralgico, riflettendo sia i tentativi, ricorrenti nella stampa resistenziale, di «registrare l'acustica del tempo»,² sia la persistenza di narrazioni tradizionali o di modelli risalenti alla sperimentazione degli anni Trenta: è come se l'intera vicenda di questo periodico si collocasse in una sorta di faglia, aperta su un terreno magmatico, per molti versi contraddittorio, che consente di osservare fenomeni ancora visibili e in movimento, prima che una nuova codificazione li sposti ai lati delle correnti maggiori. Il primo numero de «La Settimana» esce il 21 dicembre 1944, in una Roma appena liberata.³ Sullo sfondo di una guerra ancora in atto, in cui «i fatti» tornano a «parlare da soli»,⁴ Bernari, direttore della rivista insieme a Pratolini, contrasta, con le sue scelte editoriali, l'apologia indiscriminata del documento.⁵ Per meglio distinguere le linee di questa visione dobbiamo dimensionarla sullo sfondo della contrapposizione tra documenti e romanzi che si dif-

2. La definizione è di Corti (1991: 15).

3. La serie completa del periodico è attualmente custodita nell'Archivio del Novecento dell'Università "La Sapienza" di Roma. Mi sia, inoltre, consentito il rimando al mio studio (Acocella 1999).

4. Cfr. Falaschi 1976: 27.

5. La *forma-documento* è stata ampiamente analizzata da Bruno Falcetto che ne ha classificato le ricorrenze tematiche e stilistiche. (Falcetto 1997: 43-58).

fondeva prima nella pubblicistica resistenziale e poi in quella dell'immediato dopoguerra.

In particolare, è la riflessione teorica di Franco Calamandrei - che dalle pagine de «La Settimana» si estende alle colonne de «Il Politecnico» - a focalizzarsi su una doppia natura del racconto di guerra: quella legata all'attendibilità e al valore assoluto della testimonianza, e quella sospesa sulle «cerniere dell'esistenza», che non smette di abitare i territori della menzogna narrativa. Il gesto fondamentale che distingue il narratore diventa, per Calamandrei, quello di «districare le fila dell'esistenza, liberandole dal «groviglio della cronaca»; poiché la realtà della cronaca, aggravata dal peso della guerra, si rivela «un'immensa trama intrecciata dalle innumerevoli fila delle storie individuali, un'enorme matassa dove quelle fila si intricano, si annodano e si confondono».⁶ È da questo intervento che si svilupperà poi la nota *querelle* de «Il Politecnico» provocata dall'incontenibile irruzione dei lettori e dalla loro strenua difesa della superiorità dei documenti. E malgrado Fortini affermi l'esistenza di una doppia verità dei racconti, resterà irriducibile la presa di distanza da parte dei lettori-testimoni dalle forme tradizionali della narrativa.⁷

6. Calamandrei 1946: 3.

7. Nei due numeri de «Il Politecnico», successivi all'intervento di Calamandrei, quelli del 30 marzo e del 26 aprile 1946, prenderà forma la nota polemica così riassunta dalla Corti: «mentre i lettori sostengono la preminenza dei documenti, "buon vino genuino" a paragone della "camomilla" letteraria, Fortini si sforza nell'articolo *Documenti e racconti* (n. 28, ultimo del settimanale) di chiarire l'esistenza di due verità testuali, rispondenti ciascuna a una diversa "zona di pensieri, di sentimenti e di passioni". Evidentemente l'attesa del pubblico in direzione "delle cose che parlano da sé" era, in parte almeno, provocata dalla comune competenza

A ridosso di vicende non ancora concluse, proprio quando le cronache, le memorie, i diari partigiani impongono un rinnovamento radicale dei modelli di narrazione, si traccia, invece, in una delle ultime pagine de «La Settimana» - quasi sempre l'undicesima - una linea di confine invalicabile che esclude le contaminazioni tra i generi. In questa delimitazione di campo destinata alle forme del racconto e della novella, l'unica verità che si vuole affermare è la verità della letteratura: l'insostituibilità e l'originalità della sua forma.⁸

L'apporto dell'*esperienza*, reso urgente dal vissuto della guerra, finisce, in questa sezione de «La Settimana» per slittare sulla superficie dei fatti e per provocare un movimento a spirale della scrittura sull'oggetto che si complica e si prolunga perché «richiede molteplici prove e assaggi» e «una consapevolezza che rasenti l'*allucinazione*».⁹

Le radici più profonde di questa concezione dell'arte risalgono al nuovo realismo degli anni Trenta,¹⁰ al suo per-

degli eccezionali fatti vissuti, il cui messaggio appariva ben superiore a qualunque messaggio letterario». (Corti 1991: 37).

8. I racconti pubblicati su «La Settimana» sono spesso attraversati dal dramma della guerra; ma in altri luoghi di questa sezione le trame si allungano in divagazioni fantastiche, come nella scrittura di Saroyan, o acquistano inclinazioni umoristiche, come nelle novelle di Fante e della Ferber, governate soltanto dal puro piacere della narrazione. La verità della letteratura viene, del resto, rivendicata esplicitamente nell'*incipit* della novella di Zona Gale: «questa è una novella, ma è anche una storia vera» (Gale 1945: 11).

9. Bernari 1944: 6.

10. Romano Luperini ha racchiuso quelle strategie di scrittura, che lasciano sospese e irrisolte le tensioni narrative, nella formula distintiva di un *nuovo realismo*, per contrapporle alle descrizioni, immediatamente comunicative e tutte schiacciate sull'evidenza fenomenologica dei fatti, del

corso critico e dialettico, in cui il nuovo bisogno di realtà era sollecitato da continue ricerche formali. Era il periodo in cui compariva, per la prima volta e con una connotazione estremamente ampia, il termine *neorealismo*: il suo campo semantico, infatti, si mostrava allargato alle infinite riproduzioni della realtà, contemplando gli orizzonti della *Neue Sachlichkeit*, del realismo sovietico o di quello tedesco di Döblin.

Qui prendeva forma «una letteratura», come Bernari stesso dirà, «che neorealista fu chiamata solo dopo che ebbe espresso il meglio di sé intorno agli anni '30, per dirsi esausta, se non esaurita, intorno al '40».¹¹

Particolarmente sintomatica risulta l'influenza della corrente della *Neue Sachlichkeit*, vale a dire di quella *Nuova oggettività* tedesca che, giungendo dal terreno delle arti figurative, si era caricata immediatamente di una sostanziale ambiguità: sin dall'esposizione di Mannheim del 1925, alle opere neorealistiche improntate ad una critica sociale e alla resa del quotidiano (Otto Dix, Georg Grosz), erano state affiancate quelle volte ad un realismo magico d'impronta neoclassica (il *Magisches Realismus* di Franz Roh) Ma quanto, in Italia, la sua ricezione si confonda con quella di altre tradizioni è dimostrato dal fatto che essa viene interpretata e poi accolta nei suoi lati più eccentrici, nelle sue infrazioni più contraddittorio-

neorealismo. (Luperini 1981: 217 sgg.). Ultimamente è tornato a rimarcare l'intera area cronologica del Neorealismo (Luperini 2001: 125-132).
11. Bernari 1973: 108. Queste riflessioni provengono da una serie di risposte inviate a Franco Maticcotta per «Tempo presente», nel '57, a ridosso della crisi del socialismo sovietico. (Bernari 1957; ora in Bernari 1980: 220-224. La cit. è a p. 221).

rie, cioè soprattutto attraverso Döblin che attraverso Arnold Zweig; tant'è che, in un articolo del 1931 de «Il Saggiatore», dedicato al realismo germanico, si arriva a parlare della *Neue Sachlichkeit* come di un «movimento espressionista».¹²

Nelle colonne de «La Settimana», è appunto prolungando questa letteratura segnata dalle deformazioni espressionistiche che si tenta di contrapporre all'evidenza dei *documenti* la complessità dei *racconti*, alla verità della Storia la verità altra della scrittura, percepibile solo attraverso le trame dell'invenzione.

È il nesso tra finzione e deformazione che diviene nucleo semantico e potenziale allegorico di questa verità altra: «(...) È come tendere al massimo il filo che ci collega col reale. Un filo, del resto, che può allungarsi non soltanto oltre i limiti del reale, ma entro i limiti stessi. L'iperbole, l'amplificazione, la distorsione sarcastica, tutti i procedimenti di un realismo esasperato (che può sfociare nell'espressionismo) non sono che maniere di trasformare il reale stesso in finzione, di rappresentare l'esperienza secondo aspetti favolosi, inverosimili, assurdi».¹³

Osservato da questa prospettiva, il corpo irregolare e polimorfo della scrittura prodotta dalla guerra proietta delle ombre dense, cariche, nette, che, allungandosi su scenari distorti, sembrano provenire da uno stesso luogo d'origine: alla base di questo nesso tra finzione e alterazione della mimesi, si cela, infatti, come suggerisce anche Segre, la visione deformante della cultura espressionista.¹⁴

12. Bruno 1931: 164.

13. Segre 1978: 179-185 (la citazione è a p. 185).

14. «(...) l'espressionista vede senza doversi servire degli occhi, vede a prescindere da ciò che gli occhi e gli altri sensi gli possono offrire, perché vede, prescindendo dalla realtà esteriore, una propria visione interna, l'es-

A tal punto la visione deformante della cultura espressionista resta impigliata nelle maglie narrative dei racconti guerra che Calvino proporrà, nella sua *Presentazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, di sostituire la formula «neorealismo» con quella più dinamica e porosa di *Neoespressionismo*, capace di contenere anche gli eccessi delle rese fisionomiche:

tratti esasperati e grotteschi, smorfie contorte, oscuri drammi visceral-collettivi. L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo. Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che "neorealismo" dovrebbe essere "neo-espressionismo". Le deformazioni della lente espressionistica si proiettano in questo libro sui volti che erano stati di miei cari compagni.¹⁵

Quel che qui ci preme soprattutto circoscrivere è l'influenza proveniente dalla cultura della Germania di Weimar. Attraverso, infatti, gli «spiriti eversivi» della Germania prenazista, che Bernari accosta a quelli rivoluzionari dell'avanguardia, l'espressionismo, grazie anche all'opera degli intellettuali tedeschi emigrati, si diffonde in tutta Europa, acquistando da quel momento in poi una connotazione «estensiva e metaforica».¹⁶ Si tratta di quella «seconda ondata espressionistica» che anche Contini, nella sua scansione cronologica, vede coincidere «con la repubblica di Weimar».¹⁷

senzialità della propria anima; egli è artista in quanto veggente. (...) l'espressionista ignora la realtà deformandola (...). (Mittner 1965: 19-20).

15. Calvino 1964: 1190.

16. Contini 1977: 780-810; ora in Contini 1989: 43.

17. Contini 1989: 57. La cultura di Weimar, e la sua influenza, si prolunga nelle opere degli intellettuali tedeschi emigrati all'estero, dopo il '33, e legati, soprattutto nei primi anni, dalla collaborazione ad alcune

Nei racconti pubblicati su «La Settimana», la descrizione - che pure in altri luoghi della rivista aderisce rapida all'evidenza dei documenti - viene fagocitata dall'*étalage* abnorme di parti corporali e sospesa in uno scenario senza tempo. Frammenti straniati, portati in primo piano, galleggiano su trame che sembrano ostacolate nel loro sviluppo naturale. Così, durante la *Strage negli orti* narrata da Alfredo Orecchio,¹⁸ la fissazione allucinata dei particolari fa slittare il referente verso parvenze oniriche, immergendo ogni oggetto in quella «*vita non-organica* delle cose» che «è il principio primo dell'espressionismo»:¹⁹ si susseguono in questo racconto visioni straniate prodotte da una metamorfosi incessante delle forme corporee, che nella violenza di una strage, confonde la natura umana, animale e vegetale in un'unica materia indistinta:

scappando tra i pomodoro, i sedani, i morti, si sentiva come afferrata a un uncino, arsa nel ventre da un ferro, da una furiosa fame, nel ventre. (...) Vide sacchi umani, cadaveri accanto ai sacchi, salsicce, pane di segala, sporte, vide anche la fame del mondo tutta chiusa in un grumo dentro quegli occhi.²⁰

È soprattutto, però, per le raffigurazioni della luce che risulta determinante l'influenza di questa seconda ondata dell'espressionismo. Poiché è proprio nelle visioni espressioniste che, per la prima volta, come ricorda Gilles Deleuze, la luce perde il suo «movimento di estensione», apparendo «un potente movimen-

riviste. Estremamente importante per la diffusione dell'espressionismo è il dibattito che tra il '37 e il '38 si tiene su «Das Wort», la rivista degli emigrati tedeschi fondata a Mosca nel '36 e diretta da Brecht, Bredel e Feuchtwanger.

18. Orecchio 1945: 11.

19. Deleuze 1993: 68.

20. Orecchio 1945.

to d'intensità, il movimento intensivo per eccellenza».²¹ La sua «forza infinita» deve necessariamente opporsi alle tenebre per potersi manifestare, legandosi all'«opaco» «che la rende visibile»,²² in «un'oscura vita paludosa in cui tutte le cose affondano, sia lacerate dalle ombre, sia sommerse nelle foschie».²³

Sulla luce fitta di tenebre dei testi posti come argine ai documenti, su questo «*lumen opacatum*»,²⁴ e in particolare sulla sua funzione allegorica, va fissato il nostro sguardo, per scoprire come il suo incessante movimento non solo continui a ripetersi accanto al diffuso chiarore della Liberazione, ma acquisti perfino senso e intensità da questa contrapposizione. Da una medesima matrice si delineano sempre più distintamente, in questa letteratura, due diversi campi visivi: l'uno legato ad un bagliore accecante e ingannevole, che cade dall'alto, come un sipario che copre la vista; l'altro focalizzato sulle immagini del maltempo e del fango, che trascina le cose verso un magma indistinto, sotto una pioggia senza fine, irreale, dove annegano e si dissolvono «gli astratti furori».²⁵

Come, ad esempio, nel racconto di Alfredo Orecchio, appena analizzato, *Strage negli orti*. Quando, dopo una pioggia

21. Deleuze 1993: 66.

22. «È un'opposizione infinita quale appare già in Goethe e nei romantici, la luce non sarebbe niente, almeno niente di manifesto, senza l'opaco al quale essa si oppone e che la rende visibile». Deleuze aggiunge in nota: «Sulla luce e i suoi rapporti con le tenebre e l'opaco, il testo di base è la *Teoria dei colori* di Goethe. (...) La luce espressionista è goethiana, quanto la luce francese, vicina a Delaunay, era newtoniana». (Deleuze 1993).

23. Deleuze 1993: 68.

24. Deleuze 1993.

25. Il riferimento è alle pagine iniziali di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini.

implacabile quanto i colpi delle mitragliatrici, il campo si ridisegna sotto gli occhi di persone affamate, il sole, diffondendo intorno una luce macabra, riempie i volti dei morti, snaturandone le fattezze con colori irreali, fino a trasformare i cadaveri in «sacchi umani», abbandonati per terra e assimilati ai sacchi dei viveri.²⁶

È una luce abbacinante, che blocca gli oggetti su cui cade, fissandoli in una rigidità sinistra, carica di oscuri presagi. Non è mai rivelatrice, non mostra mai nulla. Anzi: talvolta scende con ansia indagatrice sulle coscienze, a cogliere le contraddizioni insolubili dell'essere.

La sua natura metaforica riappare sulla soglia del romanzo resistenziale di Bernari, in mezzo ai resti confusi di un risveglio lento, tra uomini che affiorano dalle macerie, mentre viene preannunciato un enigmatico *Prologo alle tenebre*, a ribaltare il senso del nuovo corso storico, a cancellare previsioni e orizzonti d'attesa, «quasi la libertà fosse luce, un'intensa luce che offende la vista».²⁷

Più sorprendente ancora è la natura allegorica del *lumen opacatum* quando si manifesta, nelle cronache, attraverso il campo figurale del maltempo. La superficie della testimonianza documentaria si incrina, lasciando trapelare un oltre inquietante.

Un percorso ciclico di salite e di discese dilata, fino a vanificarle, le azioni dei combattenti; il cadere della pioggia penetra in un sottile consumarsi del senso, trasformando il fango in un mezzo denso che smorza i movimenti. È un vuoto impastato di tenebre dove tutto appare sospeso in una irriducibile ambiguità, bloccato dalla «viscosità dei luoghi che, avvolti nel grigiore immobile

26. Orecchio 1945.

27. Bernari 1947: 13.

delle paludi, imprigionano, frenandole con una cortina di ovattata e monotona uniformità, le azioni dei partigiani».²⁸ La forza del fango,²⁹ il suo stato coesivo filtra la natura attraverso una lente offuscata. È come se, nelle pagine di questi testi resistenziali, lontano dalla superficie immobile dei documenti, si aprisse un lago d'ombra, un immenso stagno cieco, sospeso sopra un abisso. È un mondo palustre che inghiotte nell'incertezza il senso più profondo delle cose, poiché in queste presenze luminose che affondano nell'oscurità è racchiusa l'eclissi della Storia.

Bernari stesso ci autorizza ad evocare sullo sfondo di queste descrizioni l'immagine della palude musiliana³⁰ che nel suo essere «solo prosciugata a metà», riflette la dimensione di un cammino «malsicuro e intricato».³¹

28. Ci serviamo del commento di Andrea Battistini all'opera di Renata Viganò. Le sue riflessioni, integrandosi perfettamente nel nostro percorso critico, finiscono per rafforzarlo. Battistini stesso mette in rilievo la ricorrenza ne *L'Agnese va a morire*, dell'ossimoro «luce opaca» e il suo vasto campo di irradiazione semantica. (Battistini 1982: 21, 51).

29. «(...) la stampa clandestina e le raccolte di racconti resistenziali e neorealistici hanno in comune col romanzo del neorealismo a livello strutturale le tipiche iterazioni o riprese a distanza di uno stesso motivo: per esempio, nella stanza resistenziale piemontese, quello del fango e del *ritano*, o fondo di valletta dove ci si nasconde, spesso nel fango appunto; non è un caso che esiste persino un Organo della 6ª Brigata Garibaldi che si intitola «Pioggia e Fango»». (Corti 1991: 50-51).

30. Bernari ricorda come *L'uomo senza qualità* possa aiutare «a ricostruire l'atmosfera di quegli anni; in cui la restaurazione dei valori spirituali doveva servire da viatico alla costruzione dei campi di sterminio (...)». (Bernari 1973: 24).

31. «È malsicura e intricata, la nostra storia vista da vicino, come una palude solo prosciugata a metà; e poi c'è il fatto curioso che è percorsa da un cammino, per l'appunto il «cammino della storia» che nessuno sa di dove venga». (Musil 1972: 348).

Lungo una catena di sottili assonanze, che potrebbe prolungarsi fino ai «lachi» della visione gaddiana, in cui «la storia grossa conosce le sue paludi, le more de' suoi processi, i ritorni, i riboboli inani, le stanche pause»,³² la metafora del pantano raggiunge anche una pagina di Franco Calamandrei, scritta proprio quando collaborava a «La Settimana», tra gli appunti di un romanzo mai concluso sulla Resistenza.

Nell'impossibilità di partecipare alla concretezza del reale, la trama narrativa si sgrana in frammenti, mentre, ai margini del «continuo movimento della vita», si forma un ristagno di acque morte:

Sentiva di essere estraneo a quel continuo movimento della vita, per cui essa in ogni istante si riproduce e si rinnova; o per lo meno di essere in quei margini dove esso ristagna: come quelle piccole insenature lungo le rive dei fiumi, dove la corrente che scorre veloce più in là, non penetra, e dove l'acqua ha ribollimenti radi ed impercettibili, si ricopre di un velo, ronzano gli insetti, e le erbe si ripiegano su se stesse.³³

Proprio qui, in questo ristagno della Storia, può ancora raccogliersi la tenace resistenza del *lumen opacatum*.

References

Acocella, S. 1999. «La Settimana». *Rinnovamento culturale e tendenze neoespressionistiche nell'Italia della liberazione*. Roma: Editori Associati.

Battistini, A. 1982. *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'«Agnese va a morire»*. Bologna: Italo Bovolenta editore.

Bernari, C. 1944. «Letteratura e provincia.» *La Settimana* 2: 6.

Bernari, C. 1947. «Prologo alle tenebre.» *La Medusa degli Italiani*. Milano: Mondadori.

32. Gadda 1975: 33.

33. Calamandrei 1984: 249.

- Bernari, C. 1957. "Risposte a Questioni sul realismo." *Tempo presente* 2/7: 518.
- Bernari, C. 1973. "Questioni sul realismo". In *Non gettate via la scala*. Milano: Mondadori.
- Bernari, C. 1980. "Risposte a Questioni sul realismo." In Milanini, C. ed. *Neorealismo. Poetiche e polemiche*. Milano: Il Saggiatore. 220-224.
- Bruno, F. 1931. "Realismo germanico." *Il Saggiatore* 2/4: 164.
- Calamandrei, F. 1946. "Narrativa vince cronaca." *Il Politecnico* 26: 3.
- Calamandrei, F. 1984. *La vita indivisibile. Diario 1941-47*. Roma: Editori Riuniti.
- Calvino, I. 1964. "Prefazione" a "Il sentiero dei nidi di ragno." In *Romanzi e racconti*. Milano: Mondadori.
- Contini, G. 1977. "Espressionismo letterario." In *Enciclopedia del Novecento*, vol. II. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 780-810.
- Contini, G. 1989. *Ultimi esercizi ed elzeviri*. Torino: Einaudi.
- Corti, M. 1991⁴. *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. 1993. *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri.
- Falcetto, B. 1992. *Storia della narrativa neorealista*. Milano: Mursia.
- Falcetto, B. 1997. "Neorealismo e scrittura documentaria." In Bianchini, A. e Lolli, F. eds. *Letteratura e resistenza*. Bologna: CLUEB. 43-58.
- Falschi, G. 1976. "La memorialistica." In *La resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino: Einaudi.
- Gadda, C.E. 1975. *Eros e Priapo*. Milano: Garzanti.
- Gale, Z. 1945. "Storia di Bill e di sua figlia." *La Settimana* 21: 11.
- Luperini, R. 1981. *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Loescher.
- Luperini, R. 2001. "Riflettendo sulle date: alcuni appunti sul neorealismo in letteratura." *Allegoria* 13/37: 125-132.

Mittner, L. 1965. "L'espressionismo letterario." In AA.VV. *Bilancio dell'espressionismo*. Firenze: Valecchi. 19-20.

Musil, R. 1972. *L'uomo senza qualità*. Trad. it. Rho, A. Torino: Einaudi.

Orecchio, A. 1945. "Strage negli orti." In *La Settimana* 12: 11.

Segre, C. 1978. "Divagazioni su mimesi e menzogna." In Ritter Santini, L. e Raimondi, E. eds. *Retorica e critica letteraria*. Bologna: il Mulino. 179-185.